



HAL
open science

Peut-on ‘faire le tour’ de l’histoire ? Quelques considérations sur Histoires de valets, création, représentée le 31 mai 2017 à Fort-de-France.

Karine Bénac

► **To cite this version:**

Karine Bénac. Peut-on ‘faire le tour’ de l’histoire ? Quelques considérations sur Histoires de valets, création, représentée le 31 mai 2017 à Fort-de-France.. Oxford UNiversity Studies in the Enlightenment. Colonialism and slavery in performance. Theatre and the eighteenth-century French Caribbean, Liverpool University Press, 2021, Colonialism and slavery in performance. Theatre and the eighteenth-century French Caribbean., 978-1-80034-804-2. hal-04422267

HAL Id: hal-04422267

<https://hal.science/hal-04422267>

Submitted on 2 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Peut-on 'faire le tour' de l'histoire ? Quelques considérations sur *Histoires de valets*, création, représentée le 31 mai 2017 à Fort-de-France.

Karine Bénac, Université des Antilles, Martinique.

Article paru en anglais dans l'ouvrage

Colonialism and Slavery in Performance: Theatre and the Eighteenth-Century French Caribbean, edited by Jeffrey M. Leichman and Karine Bénac-Giroux, Oxford University Studies in the Enlightenment (Liverpool: Liverpool UP, 2021).

La pièce universitaire, *Histoires de valets*,¹ a été initialement représentée le 31 mai 2017 sur la Scène Nationale Tropiques Atrium de Fort-de-France. Nous étions cinq comédiens-danseurs-musiciens. La création de cette pièce s'est inscrite dans le cadre d'une journée d'étude sur "Les discriminations raciales/genrées, dans la danse contemporaine, la danse/théâtre et la performance martiniquaises".² Il s'agissait là de mon quatrième spectacle universitaire, après "Rouge et blanc", 2006 ; "Pas de deux et d'ailleurs",³ 2015. En avril 2017, nous avons aussi représenté une série d'extraits de la comédie de Boissy, *La Surprise de la haine* (1734)⁴. Cette dernière création, *Histoires de valets*, réécriture de *La Surprise de la haine*, constitue donc la continuation d'un travail de recherche-action-crédation au confluent de ma formation de dix-huitiémiste et de mon intérêt pour les gender studies, et fondé sur un "point de vue situé" (femme chercheuse en Martinique, issue de la diversité, marivaudienne, poète, dramaturge, auteure de spectacles universitaires). La comédie de Boissy, *La Surprise de la haine*, est elle-même en dialogue avec *La Surprise de l'amour* de Marivaux : Boissy y mène un détournement de l'intrigue marivaudienne au sein duquel Lucile, courtisée par Lisidor et par le Milord (lequel la prend pour sa sœur cadette, Hortense), ne voudra ni de l'un ni de l'autre, et signifie son congé à un Lisidor hésitant et soumis à son père au terme d'une intrigue marquée par une haine croissante des deux protagonistes l'un envers l'autre.

¹ *Histoires de valets*, création, d'après *La surprise de la haine* de Boissy (1734), chorégraphies et mise en scène de Karine Bénac-Giroux, avec les étudiants de la Faculté des lettres et sciences humaines de Schœlcher.

<http://www.manioc.org/fichiers/V17130>

² <http://buag.univ-ag.fr/actualite/journees-d-etude-danse-et-genre-martinique>

<http://www.madinin-art.net/discriminations-raciales-et-genrees-dans-la-danse-martiniquaise/>

³ <http://www.manioc.org/fichiers/V15158>

⁴ Comédie représentée pour la première fois par les comédiens italiens le 10 avril 1734.

Ma création joue ici sur le va-et-vient entre le 18^e et le 21^e, va-et-vient entre le texte de Boissy et le texte contemporain, dit par les valets qui observent les maîtres et commentent l'intrigue. Les deux valets jouent donc chacun leur rôle et celui de leur maître/maîtresse. LA musicienne Nathalie Ardanu joue le rôle de Constance, la sœur de Lucile. Le musicien, Michel Béroard, joue le rôle du père de Lisidor. Je jouais le rôle de la mère de Lucile.

Cette création a ensuite été reprise sous une forme abrégée, et agrémentée de deux nouveaux divertissements, pour être représentée lors du colloque "On the history of stage", qui s'est déroulé à l'Université d'Etat de Baton-Rouge (LSU), sous la co-responsabilité de Jeffrey Leichman et Karine Bénac-Giroux.⁵ Cette dernière version a été accompagnée d'un divertissement initial inédit, ainsi que d'un divertissement final inédit également.⁶

Nous analyserons tout d'abord le jeu qui s'opère dans cette création sur les discriminations raciales et genrées, supposant à l'arrière-plan de s'interroger sur un supposé « féminisme » de Boissy ; puis nous nous pencherons sur les liens entre cette création et la théorie glissantienne de l'histoire, à l'origine de l'expression "faire le tour de l'histoire". Enfin, nous nous intéresserons au "point de vue situé" à l'origine de cette réécriture ainsi qu'à la rencontre des imaginaires étudiants/professeure-metteuse en scène.

1. Le jeu sur les discriminations raciales/genrées et le processus de créolisation.

La création dans ses deux versions réfléchit en creux sur les discriminations raciales, grâce au fait notamment que le point de vue principal est celui des valets, sur lesquels peut se projeter en filigrane, dans le contexte martiniquais la figure de l'esclave, celle du domestique noir et, de manière générale, celle du subalterne. Pour ce faire, la réécriture de la comédie de Boissy joue sur deux univers parallèles maîtres/valets incarnés par les mêmes acteurs : on suit désormais l'histoire des valets, lesquels observent et commentent l'histoire des maîtres, tout en interprétant des séquences toujours tronquées de cette histoire. Ceci permet un rappel croisé de deux modes de subversions déjà présents chez Marivaux : subversion du langage galant des maîtres dont est démonté l'artifice, et dont Jean-Paul Sermain a montré qu'il est dominé par "l'habitus"⁷ ; subversion du langage gestuel et corporel des maîtres par les esclaves. La réécriture dans notre création s'inspire en toile de fond des scènes

⁵ http://www.fabula.org/actualites/sur-la-scene-de-l-histoire-the-tre-et-performance-dans-les-colonies-esclavagistes-francaises_79041.php.

⁶ <http://www.manioc.org/fichiers/V18231>

⁷ "Le 'marivaudage', essai de définition dramaturgique", *Coulisses* n°34, 2006, p. 107-122.

marivaudiennes durant lesquelles les valets parodient les maîtres, dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *L'île des esclaves*. Dans cette dernière comédie, les valets jouent notamment les maîtres en multipliant les métaphores et les références au corps (Arlequin : "Un jour tendre ? Je ressemble donc au jour, madame."⁸) Il y a toujours quelque chose d'excessif et de grotesque dans cette imitation du langage amoureux, alliée à une distanciation des valets, qu'elle soit volontaire ou pas : Cléanthis reproche ainsi à Arlequin son rire : "Qu'avez-vous donc, vous défigurez notre conversation ?"⁹

Dans *Histoires de valets*, non seulement les comédiens antillais interprètent les deux rôles, mais en outre les scènes des maîtres sont coupées et parodiées et seules les scènes des valets sont jouées *in extenso*, ce qui suggère l'idée que ceux d'en bas (les noirs, les valets) occupent désormais l'espace/le premier rôle : il s'agit d'une inversion dans la lignée du carnaval qui bouscule les hiérarchies.¹⁰ Une femme noire joue le rôle de la maîtresse et de la suivante, laquelle apparaît comme le vrai rôle principal, car elle domine le couple Arlequin/Lisette, est la plus cultivée, parle le mandarin et rêve de Londres ou d'ailleurs. Le jeu de la maîtresse peut être compris comme une interprétation amusée de la suivante, une représentation de la représentation, dans une sorte de mise en abîme infinie.

Ce jeu sur l'interversion des rôles maîtres/valets constitue également en filigrane, sur la scène martiniquaise, un rappel historique de l'imitation par les esclaves-domestiques des " dernières danses en vogue dans les salons des capitales occidentales " :

Les domestiques, spectateurs des bals donnés par leurs maîtres qui, eux-mêmes, copiaient, singeaient le faste de ceux des grandes capitales, reproduisaient, à leur manière, lors de leurs *réjouissances*, la façon de danser des Blancs. Ainsi arrivait, par maîtres interposés, aux esclaves la "mode de Versailles".¹¹

⁸ *L'île des Esclaves*, scène 6, Marivaux. *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 419.

⁹ *Id.*

¹⁰ Stéphanie Bérard souligne fortement combien le carnaval constitue une source d'inspiration et de référence pour le théâtre antillais : "Parmi les nombreuses traditions populaires caribéennes, le carnaval, le vaudou et le gwoka sont trois pratiques intrinsèquement liées à la musique et à la danse et qui possèdent toutes une théâtralité essentielle pour féconder l'art dramatique et générer de nouvelles esthétiques. [...] Le carnaval antillais reste aujourd'hui synonyme de résistance et de contestation ; c'est un moment privilégié où les rapports de force s'inversent, où les lois sont détournées, où la morale dominante est subvertie." *Théâtres des Antilles. Traditions et scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 153-158.

¹¹ Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance. La Caraïbe du XVIIe au XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 198.

C'est cette allusion implicite que nous avons notamment étoffée dans le divertissement final de la création représentée à Baton Rouge, où le choix de la Gigue de Rameau¹² constitue une référence directe à la musique baroque chère au 18^{ème} siècle, tandis que d'un autre côté l'exploration de codes chorégraphiques propres au bèlè¹³ ou encore au danmyé¹⁴ – sorte de 'combat dansé' – exploration menée sur le mode parodique, superpose univers du maître et univers du valet/esclave. Le mélange musical du "Mazur'Bach" initial, (œuvre de Michel Béroard), qui travaille de l'intérieur le menuet de Bach pour l'unir à la mazurka des Antilles, constitue également une référence à cet univers du métissage gestuel et chorégraphique caractéristique des anciennes colonies esclavagistes :

Les Nègres n'étaient pas les seuls à imiter les danses des Blancs. En croyant copier, voire même railler les danses d'origine européenne ou africaine en les singeant, le Nègre et le Blanc se familiarisaient inconsciemment avec la culture de l'un ou de l'autre.¹⁵

. Il s'agit donc d'une réécriture à tiroirs, d'une mise en abîme sans possibilité de savoir finalement qui imite qui, mais où la danse apparaît comme une forme de réappropriation de soi sur un arrière-plan de créolisation linguistique, musicale et chorégraphique, clin d'œil à un dix-huitième siècle marqué par les processus de créolisation, comme en témoigne Bernard Camier au sujet de *Jeannot et Thérèse*, la « version créolisée de *Bastien et Bastienne* » de Favard¹⁶. La parodie rend floue les catégorisations maîtres/valets, maîtres/esclaves, suggère l'appropriation par les valets/esclaves de modes de résistances langagiers et corporels, et la présence de maîtres "en représentation".

Sur un autre plan, cette réécriture permet de jouer un répertoire classique avec des comédiens martiniquais, donc de distribuer des rôles joués traditionnellement par des comédiens blancs à des comédiens noirs. Bien qu'il s'agisse ici de théâtre universitaire, cette distribution renvoie en creux à une situation complexe actuellement pour les comédiens noirs, qui incarnent peu

¹² Jean-Philippe Rameau (1683-1767), *Pièces de clavecin*, Suite en A mineur, Premier livre (1706), Céline Frisch harpsichord.

¹³ "Le bèlè, c'est-à-dire cet ensemble de chants et de danses autour du tambour propre à la Martinique, fait partie du patrimoine immatériel. [...] Nous avons affaire à une activité culturelle, avec ses codes, ses règles et ses références, dédiée au plaisir esthétique, et au plaisir de la rencontre." Edmond Mondésir, "Le bèlè, fondement d'identité et d'unité culturelle", *Aux sources de la musique martiniquaise*, Les Cahiers du patrimoine, Collectivité territoriale de Martinique, n°30, Octobre-Décembre 2017, p. 44.

¹⁴ "La *swaré* [bèlè] démarre généralement par un *danmyé*, une sorte de combat dansé." Monique Desroches, "Le bèlè comme signature identitaire insulaire", *Aux sources de la musique martiniquaise*, *Ibid.*, p. 53.

¹⁵ Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance*, *op. cit.* p. 201.

¹⁶ Voir dans cet ouvrage Bernard Camier, "*Jeannot et Thérèse* (Clément, le Cap français, 1758). Une problématique de l'identité créole."

de grands rôles classiques, habituellement distribués à des comédiens blancs.¹⁷ Pour mémoire, citons en Martinique une Antigone noire de Aurélie Dalmat jouée en octobre 2015 (avec Steffie Glissant en Antigone), un Georges Dandin noir également dans une mise en scène de Hassane Kassi Kouyaté et Arielle Bloesch, en 2017.

Du point de vue pratique, il est légitime de se demander ce qui concrètement, en répétition, a permis cette appropriation d'un grand répertoire par ces jeunes comédiens impressionnés ?

Du côté de Malika, l'interprète de Lucile et de Lisette, c'est le passage par la danse, le geste dansé qui a permis l'imprégnation du rôle de Lucile : la dernière scène parodique, dans laquelle Lucile fait sa déclaration de haine à Lisidor, a été travaillée sur le mode carnavalesque, avec un jeu sur la gestuelle chorégraphique possible du "quimboiseur".¹⁸ L'emploi et l'usage du chapeau, lequel venait signifier le passage du rôle de Lisette à celui de Lucile, a permis à Malika de mieux s'approprier la gestuelle de la maîtresse en représentation. Cette dernière question a été d'abord travaillée dans la danse puis transposée dans le jeu théâtral. Ainsi, dans le divertissement initial déjà cité (sur "Mazur' Bach" de Michel Béroard), la gestuelle répétitive, d'allure mécanique, avec le buste raide et figé du premier duo Lucile/Lisidor, a donné le ton d'une mise en corps retenue, évoquant les danses des maîtres/des Blancs. Nous avons toujours travaillé autant les divertissements que le texte : le divertissement constituait en effet le lieu où les corps des étudiants/comédiens recevaient/exprimaient les émotions/les relations entre les personnages sous un aspect carnavalesque et polyphonique. Le divertissement initial, nous l'avons dit, travaille sur le double registre baroque/antillais : on y voit dans une première partie la complicité entre les deux comédiens/danseurs de carnaval, l'exhibition du corps, le jeu, la parodie ; en deuxième partie viennent davantage s'incarner la haine et ses expressions dans le corps, la danse comme exutoire et comme patrimoine unificateur – à travers le pas de la mazurka qui fait irruption dans les dernières secondes du morceau, mais toujours avec une certaine distanciation qui concourt à préserver la tonalité comique.

Le dernier divertissement sur la Gigue de Rameau, qui joue sur le décalage entre codes chorégraphiques traditionnels du bèlè/danse orientale/musique baroque, sur le mode burlesque, pour superposer finalement le monde antillais et le monde hexagonal, le monde des Afro-descendants et celui des maîtres, trouve un écho dans un fait historique rappelé par Stéphanie Bérard :

¹⁷ Voir "Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes ?"¹⁷, *Alternatives théâtrales* n°133, novembre 2017, et notamment l'article de Sylvie Chalaye, "Peau et incarnation, des impensés politiques de la scène contemporaine", p. 27-32.

¹⁸ Guérisseur et/ou sorcier aux Antilles.

Au XVIIIème siècle, Louis XV assiste à la représentation de l'opéra-ballet de Rameau *Les Indes Galantes* dans lequel nous trouvons "L'Entrée des Sauvages" et, à la même époque à Saint-Pierre, les spectateurs applaudissent "Le divertissement des sauvages" exécuté par les esclaves de la ville.¹⁹

Ces effets de contrepoint très carnavalesques et suggestifs des processus de créolisation constituent ainsi un des fils rouges de cette mise en scène. Le choix même des costumes s'est fait notamment en puisant dans les déguisements de carnaval apportés par Malika aux répétitions. Le jeu de scène qui ouvre la version brève, directement inspiré par les habitudes liées au Carnaval antillais (les hommes s'habillent très souvent en femmes, ici Silvère met une jupe et Malika une cravate), suggère l'interversion des identités sexuées et au-delà, des rôles et sphères d'influence répartis entre les sexes.

- Boissy était-il féministe ?...

La création se situe au sein d'une réflexion sur les discriminations genrées dans la mesure où elle s'intéresse à une comédie qui réfléchit en creux sur la subjectivité féminine. Ce travail de mise en scène et de création prend sa source dans un article écrit en 2010. Pour rappel, dans cette comédie Lucile, courtisée par Lisidor qui veut lui imposer son mode de vie et l'emmener à la campagne loin de Paris, choisit non seulement de le repousser mais également de faire l'éloge de la haine qui règne dans le monde. L'article proposait la conclusion suivante :

L'intrigue nous paraît célébrer, au final, un personnage sûr de lui, pour qui l'existence st à conquérir et non à imaginer [...] seule la quête de la liberté lui importe. Chasser Lisidor, c'est écraser l'infâme, celui qui s'oppose à l'expression légitime des désirs et souhaite renfermer sa femme au fond de son château.²⁰

La création *Histoires de valets* s'amuse de son côté avec les stéréotypes de sexe, en particulier ceux qui sont liés aux Antilles, notamment au "principe de respectabilité" et à celui de "la réputation " :

¹⁹ Stéphanie Bérard, *Théâtres des Antilles, op. cit.* p. 21. cite l'ouvrage de Jacqueline Rosemain, *La musique dans la société antillaise, 1635-1902*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 43.

²⁰ "La Surprise de la haine de Boissy : discordance des caractères ou triomphe de la subjectivité féminine ?", *Identités métisses*, dir. Françoise Quillet, L'Harmattan, 2011.

Depuis l'article publié en 1969 par Peter Wilson, " Reputation and respectability : a suggestion for Caribbean Ethnology", les concepts de réputation et respectabilité sont couramment utilisés pour caractériser les relations de genre dans la Caraïbe : les femmes doivent se conformer à la valeur sociale et morale de "respectabilité" associée à la fidélité, à la discrétion sexuelle, à l'obéissance, à la pratique religieuse, et à ce qui est souvent traduit en Martinique par le terme de *poto-mitan*, c'est-à-dire la responsabilité domestique et éducative de la famille et des enfants ; les hommes, eux, sauf à être traités de *makoumès* ("pédés"), doivent souscrire au principe de "réputation" leur commandant de multiplier les conquêtes féminines et de les afficher auprès de leurs pairs.²¹

Ces travaux de recherche du GESCA²² et d'autres chercheurs concourent également à mettre en évidence l'importance des violences domestiques et éducatives aux Antilles. Dans notre création, les jeux avec les stéréotypes font irruption essentiellement lors des séquences où les valets s'expriment en créole, et notamment lors des commentaires de Lisette sur la conduite de Lucile, qu'Arlequin assimile à de la coquetterie et Lisette au pur désir de vivre, au sentiment de l'existence. La création se conclut d'ailleurs sur le souhait émis par Lisette d'un possible amant dans un ailleurs hypothétique (La Chine), ce qui provoque la colère d'Arlequin. La violence larvée d'Arlequin est suggérée par un continuum entre le texte de Boissy, empreint de violence, et les jeux de scène suggérant cette violence dans les saynètes. Un autre jeu avec les stéréotypes raciaux et genrés est présent dans le court duo dansé dans la version longue, par Michel Béroard et moi : la gestuelle de Michel Béroard, qui tend ses bras vers l'avant de chaque côté de mon corps et avance vers moi le buste en avant également suggère un jeu érotique, recouvrant le stéréotype du noir cherchant à séduire la femme blanche, facilité par le jeu avec les phénotypes, puisque j'étais la seule « femme blanche » dans la pièce.

La question de l'"intersectionnalité" vient ici croiser les points déjà soulevés et soulever aussi la question de "l'invisibilité" des femmes noires - nous renvoyons ici à la dénonciation par Silyane Larcher "des processus de minorisation et d'altérisation, mais aussi de délégitimation et/ou d'invisibilisation des Afro-descendants"²³-, qui apparaît implicitement liée au

²¹ Joëlle Kabile, "'Pourquoi ne partent-elles pas ?' Les obstacles à la sortie de la situation de violence conjugale", *Pouvoirs dans la Caraïbe. Genre et violences interpersonnelles à la Martinique*, Revue du CRPLC n°17, 2010-2011, L'Harmattan, p. 188.

²² GESCA, Genre et Représentations dans la Caraïbe, axe 3 de l'équipe FRACAGE du LC2S-8053, coordonné par Karine Bénac-Giroux. Plusieurs journées d'études présentées par le GESCA sont en ligne sur manioc.org.

²³ "Troubles dans la 'race'. De quelques fractures et points aveugles de l'antiracisme français contemporain", *L'Homme et la société*, 2015, n°4, "Pluralisme dans les mouvements féministes contemporains."

personnage de Constance, la jeune sœur de Lucile. Chez Boissy, la figure de Constance est assez peu consistante du point de vue de sa sœur (qui la décrit comme une fille qui « du matin au soir, lit des historiettes", I, 6), et qui plus elle est entièrement flouée par celle-ci. La création en fait une femme musicienne qui s'auto-suffit. Il s'agit en effet dans la création d'une femme qui joue du bèlè, musique (et danse) traditionnelle(s) de Martinique. Or cette posture renvoie dans la réalité à une autre posture également complexe, car Nathalie Ardanu, une des trois fondatrices du Vaiti trio, trio de femmes musiciennes de bèlè, se plaint précisément de leur invisibilité en Martinique où la musique bèlè est essentiellement jouée et chantée par des hommes²⁴. L'invisibilité dans ce cas de figure est liée à la place des femmes dans la culture martiniquaise. Dans la création, Constance intervient pour ponctuer la fin des séquences et annoncer les changements de costume, ce qui peut renvoyer le spectateur antillais au rôle du conteur, lequel entretient une connivence permanente avec le public. Elle substitue aux scènes manquantes ses chants, dont la thématique est liée à la scène éludée. Deux scènes ont été conservées : l'exposition, dans laquelle Constance et Lisette annoncent le mariage à venir entre Lisidor et Lucile, ainsi qu'une partie de la scène d'aveu de Lucile à Constance, où Lucile explique que le milord s'est trompé de prénom mais c'est elle qu'il aime.

-

2. Une création en lien avec les théories glissantiennes

a) Une "non-histoire"

La pièce se présente comme une négation de la fable, comme une fable tronquée puisque seules les scènes entre valets sont intégralement jouées (seules deux répliques éliminées pour plus de fluidité). Celles entre maîtres sont coupées, parodiées, parfois éliminées.

Les saynètes qui précèdent et relient les extraits de la comédie de Boissy constituent un point de vue sur l'intrigue, parfois une prolongation de celle-ci, parfois des commentaires ou interprétations erronés ; il s'agit là d'un canevas qui ne suit pas chronologiquement la fable initiale mais crée des détours permettant d'appréhender autrement l'intrigue de *La Surprise de la haine*, de mettre en avant des protagonistes et d'en effacer d'autres (Lisidor), d'éclairer de manière décalée, carnavalesque, fantaisiste et féministe.

²⁴ Propos échangés avec Nathalie Ardanu en mai 2017, durant la période de répétition.

Cette "non-histoire " est à mettre en lien avec la théorie glissantienne de l'histoire antillaise : "Le discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire. Le facteur négatif de cette non-histoire est donc le raturage de la mémoire collective".²⁵ Dans cette perspective, l'intrigue de Boissy devient du "discontinu", souligné par les interruptions soudaines, les parodies, les silences (le mannequin), les ellipses. Ce "discontinu" peut mener à des erreurs d'interprétation, par les valets et du coup par le public également. De manière générale le rôle du spectateur est très actif : il tente de comprendre ce qui se passe hors-scène, d'imaginer ce qu'il n'a pas vu...

Une ellipse majeure est constituée par la quasi absence de Lisidor, dont le rôle dans la pièce est très souvent figuré par un mannequin, ce qui suggère que le jeune homme est assimilé à un pantin, dont son père ou Lucile tirent les ficelles. Il s'agit d'un fils soumis, rebelle devant Lucile mais qui se plie tout de même aux volontés de son père. Une seule scène Lisidor/Cléon III, 2 est gardée, correspondant aux injonctions de Damon demandant à son fils d'épouser Lucile quoi qu'il lui en coûte. Mais les répliques de Lisidor sont escamotées, au profit d'un quasi soliloque du père qui suggère le poids de ce dernier.

A l'Acte III scène 6, scène où Lisidor exprime dans le texte de Boissy sa colère contre Arlequin (lequel a donné à Lucile la lettre où il critiquait son caractère), seules les répliques d'Arlequin sont conservées, ce qui augmente leur charge comique et soulignent sa finesse ; celles du maître paraissent ici inutiles et répétitives. Le jeu de scène souligne la violence latente du maître et la peur d'Arlequin d'être battu.

La danse et le tambour peuvent remplacer les dialogues et scènes. Par exemple, la danse de chacun des couples, figurant le bal du mariage annoncé, remplace le duo Lucile/Lisidor. Nous avons précédemment évoqué le chant de Constance qui remplace les scènes dans lesquelles la Constance de Boissy évoquait la lettre et la venue du Milord (I, 2 et 7).²⁶ Les ellipses et les contresens peuvent un peu égarer le spectateur dans sa compréhension de l'intrigue. Ce sont Arlequin et Constance qui expliquent la venue du Milord. Les valets ne savent pas que le Milord fait un quiproquo en appelant Lucile du nom de sa sœur, Constance : selon eux, le Milord serait tombé amoureux de Lucile parce qu'il l'aurait rencontrée en venant voir Hortense, d'après Arlequin.

²⁵ Edouard Glissant, "Histoire, histoires", *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p.223-224.

²⁶ Nous songeons ici une fois encore à l'esthétique carnavalesque théorisée par Stéphanie Bérard : "Musique et danse sont quasiment indissociables dans les manifestations culturelles populaires caribéennes du carnaval, du vaudou et du *gwoka*, comme dans les dramaturgies inspirées de ces pratiques. Le corps devient l'instrument privilégié d'expression de l'acteur au point que les modalités de la communication sont complètement redéfinies ; le dialogue verbal disparaît alors au profit de l'avènement d'un nouveau mode d'échange physique et sensoriel." *Théâtres des Antilles*, *op. cit.* p. 172.

Les scènes de rencontre et de disputes entre maîtres, très attendues dans l'intrigue, sont éludées ou représentées par des détours : les deux duos dansés déjà cités remplacent la scène de rencontre (I, 5) et la parodie d'Arlequin jouant alternativement Lisidor et Lucile pour se moquer de leurs disputes, présente dans la scène de Boissy (II, 1), fonctionne comme une métaphore ou une représentation simplifiée et comique de toutes les autres scènes de dispute ; enfin le dernier duo Lisidor-Lucile (III, 7), dans lequel Lucile expose toute l'étendue de sa haine à son amant éconduit, est ici très schématisée : Lucile joue sur la tonalité de la farce et du carnaval pour ridiculiser Lisidor, semblant lui jeter un sort en avançant vers lui dans une gestuelle très parodique de sorcière. La fable se lit donc, pour reprendre une autre expression de Glissant, " par hypothèse créatrice" : " [...] l'essentiel de l'histoire de la Martinique, histoire raturée, se lit par hypothèse créatrice."²⁷ La fable devient donc, par analogie avec l'Histoire, "un fantôme fortement opératoire".²⁸

b) La transversalité des histoires.

L'intrigue qui déplace le point de vue, des maîtres vers les valets, et suit le déroulement de l'histoire des maîtres à travers les histoires des valets, joue également sur l'idée de la "transversalité" : "L'irruption à elle-même de l'Histoire antillaise (des histoires de nos peuples convergentes) nous débarrasse de la vision linéaire et hiérarchisée d'une Histoire qui courrait son seul fil."²⁹

Ainsi se crée une autre histoire, qui enchevêtre les points de vue d'en haut et d'en bas³⁰, des maîtres et des valets, tous sujets d'une histoire à la "chronologie tourmentée",³¹ tous créateurs de l'histoire/des histoires.³²

²⁷Edouard Glissant, "Histoire, histoires", *Le Discours antillais*, op. cit., p.279.

²⁸ "L'Histoire est un fantôme fortement opératoire de l'occident, contemporain du temps précisément où il était seul à faire l'Histoire du monde." *Id.* p. 227.

²⁹ *Id.* p. 230

³⁰ Anthony Mangeon, dans son "Introduction" à l'ouvrage *Postures postcoloniales*, Karthala, 2012, p. 9, résume la pensée de Neil Lazarus en ces termes : "La posture postcoloniale serait donc 'le passage de formes élitaires (c'est-à-dire axiomatiquement élitistes) à des formes populaires de représentation', ou pour le dire autrement : 'des histoires vues d'en-bas'."

³¹ "Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à établir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaise." *Le Discours antillais*, op.cit., p. 228

³² Nous nous inscrivons en ce sens dans la continuité de l'analyse que fait Stéphanie Bérard dans son ouvrage déjà cité, des dramaturgies antillaises : " Les dramaturgies antillaises contemporaines issues du rituel sont marquées par cette esthétique de l'éclatement car elles s'opposent à la linéarité, à la logique, à la rationalité pour promouvoir un nouvel ordre, celui du chaos. Elles reflètent dans une certaine mesure la totalité kaléidoscopique du monde créole, le métissage d'une société compositée, la richesse et la complexité du « Chaos-Monde », concept utilisé par Edouard Glissant qui voit la Caraïbe comme un monde diffus, éparpillé, éclaté en opposition au monde ordonné, hiérarchisé et homogène de l'occident." p. 180.

Cette nouvelle vision de l'histoire a influencé le processus des répétitions tout d'abord par le biais de l'exploration linguistique. La création, dans sa deuxième version abrégée donc, est devenue un lieu d'investigation d'une véritable créolisation linguistique, mêlant au sein des dialogues le français du 18^{ème}, le français contemporain, le créole, l'anglais et même le mandarin. Celui-ci, pratiqué par Malika lors de son semestre Erasmus au Pays de Galles en 2016, a parfois poussé Silvère à entendre du créole sous cette langue qu'il ne comprenait pas, et à en tirer un jeu de mots. Les occurrences de mots anglais dans le texte même de Boissy pouvaient également donner lieu à des jeux de mots : par exemple dans le mot "Milord" on peut entendre "Mi lord", ce qui signifie en créole "Voici le lord".

Les questions essentielles qui ont guidé la mise en scène étaient les suivantes : comment les valets voient-ils l'histoire ? que comprennent-ils ? qu'imaginent-ils ? que pressentent-ils ? Pourquoi ? Et qui sont ces valets ? Des descendants d'esclave/des domestiques martiniquais/des étudiants héritiers d'une "non-histoire", et aux "racines sous-marines" (Glissant) ? Le jeu sur les langues et les différents accents (accent martiniquais/accent du français standard/accent anglais) a permis de superposer les identités possibles, les interprétations, les classes sociales, les origines et les époques. Pour notre mise en scène, "lire l'histoire par hypothèses créatrices" a donc permis de retravailler les personnages de valets, devenus personnages principaux, Lisette et Arlequin, en partant de la question du carnaval, des rapports de genre, de la violence parentale et conjugale, de la « créolisation », de la langue créole/de la corporéité en Martinique liée aux diverses danses traditionnelles telles que le bèlè ou le ladja.

Le divertissement final de la version brève de *Histoires de valets*, sorte de ladja très parodique et schématisé, joue aussi bien sur les stéréotypes de la femme noire au fort potentiel érotique/femme sauvage, agressive, que sur le thème des violences conjugales en Martinique. Le ladja (ou danmyé, art martial martiniquais, combat dansé) se pratique entre hommes ou entre femmes, très rarement entre les deux. Le travail sur ces codes gestuels a déclenché chez Malika une résistance : elle n'attaquait jamais au bon moment, avait peur d'oublier d'attaquer et du coup attaquait trop tôt. Une autre résistance a émergé du fait de proposer aux étudiants de jouer en créole d'une part, et en particulier pour exprimer une émotion telle que la colère ou l'indignation. Malika a rappelé qu'elle n'était pas habituée à oser parler créole "en public", et que répondre en créole à ses parents supposait de bien choisir ses phrases, intonations etc. pour en bannir tout ce qui pouvait avoir l'air impertinent. En même temps, selon les étudiants, le créole est la langue de l'expression des émotions/de soi. Et de fait, c'est en jouant en créole que Malika notamment exprimait les émotions demandées avec le plus de force. D'où parfois,

le passage par le créole pour aller vers le français ! Ce va-et-vient entre créole et français a d'ailleurs été admis par les étudiants comme une habitude quotidienne.

Notons enfin que c'est la reprise de la pièce dans sa version abrégée, en vue de sa représentation à l'Université d'Etat de Baton-Rouge, LSU, qui nous a donné l'occasion de fluidifier le passage de l'alexandrin au créole ou au français moderne. Le créole est devenu peu à peu le pilier des saynètes, ce qu'il n'était pas totalement dans la première version de la comédie. En effet, dans la reprise du travail avec les étudiants, le créole nous est apparu comme le lieu de déploiement le plus juste, le plus spontané du potentiel créatif des étudiants des points de vue des valets sur l'intrigue³³, et en conséquence le meilleur point de bascule d'un univers à l'autre, valets/esclaves/étudiants. La création est donc devenue une récréation, processus toujours ouvert et inachevé, irréductible à une interprétation mais créant de l'imprévisible.

3. "Le point de vue situé" : comment l'histoire de la chercheuse-artiste rencontre l'histoire et les imaginaires des étudiants-comédiens ?

De fait, cette création est également issue d'une rencontre entre les imaginaires/histoires de mes étudiants, avec mon imaginaire/histoire, dans la mesure où nous sommes tous enfants de colonisés, issus d'un rapport de domination.

De mon côté en effet, je vis mon identité plurielle selon ces différents paradigmes : je suis une femme métisse, vivant en Martinique, chercheuse, issue de l'immigration et de la créolisation, dix-huitiémiste venue peu à peu aux études de genre, artiste, poète, autrice. J'ai vécu mon adolescence en Guadeloupe (où j'ai travaillé le gwoka et les danses traditionnelles), et c'est aussi en Guadeloupe que j'ai obtenu mon premier poste de maîtresse de conférences en 2002.

³³ Bien entendu il s'agit ici d'un parti pris de mise en scène, alors même que les maîtres du 18^{ème} siècle parlaient volontiers le créole : "L'Européen né aux Antilles parle le créole, comme le fait remarquer un voyageur à la veille de la Révolution : 'Quoi qu'il en soit, le langage créole a prévalu. Non seulement il est celui des gens de couleur, mais même des Blancs domiciliés dans la colonie, qui le parlent plus volontiers que le français, soit par habitude, soit parce qu'il leur plaît davantage.' [Girod de Chantrans] Mais il se définit également comme Blanc, donc par une identité exclusive qui le pose comme propriétaire unique et législateur absolu du territoire." Bernard Gainot, "Le monde créole blanc", *Un monde créole. Vivre aux Antilles au XVIIIe siècle*, La Geste, 2017, p. 54-55.

J'ai développé ailleurs la question de mon "métissage invisible".³⁴ En effet, je suis issue d'un grand-père réunionnais, expatrié, au service de la colonisation française de la deuxième vague mais servant dans le 13^e régiment des Tirailleurs Sénégalais (à partir de 1920) tout en s'affirmant "plus blanc que les blancs" de France hexagonale. Mon père est Algérien naturalisé français, et vient d'une famille d'Algériens artistes, musiciens. Mon père, danseur et chorégraphe, plusieurs fois champion d'Europe de danse à claquette, a quitté son école d'Alger pour la France en 1968, école où il enseignait claquettes et danse classique, mais aussi les danses folkloriques algériennes, manifestant ainsi son goût pour le métissage artistique et la transculturalité. Cet attrait pour le métissage culturel avait été manifeste également durant ses années à Casablanca ou à Alger, où il avait aussi bien rencontré les Nicholas Brothers³⁵ que des danseurs classiques renommés tel Michel Renaud, ce dernier dans les années 62-63.

Le changement de nom de mon père pour cause d'assimilation marque une rupture profonde avec mon histoire.³⁶ De même que mes étudiants, je rencontre l'impossibilité de penser mon histoire comme continue. Je n'ai pas d'héritage algérien à proprement parler et ne suis jamais allée en Algérie. Je n'ai pas connu mon grand-père réunionnais : mon rapport à l'histoire est marqué également par l'absence, la rature, le déplacement.

J'ai donc cherché à opérer une relecture/réécriture du 18^{ème} siècle à la lumière de ces données : créolisation/étude de genre/point de vue situé/histoire des anciennes colonies françaises esclavagistes. Fait remarquable, nous étions, les étudiants et moi, dans un effet de miroir inversé : de leur côté, la diglossie et l'enracinement dans leur territoire *versus* "des racines sous-marines" et une histoire marquée par le "discontinu " ; de mon côté, un exil hors de la langue de mon père, de son lieu de naissance et de celui de mes grands-parents (Algériens et Réunionnais) *versus* un enracinement fort dans ma langue maternelle, la langue française (poète et marivaudienne). De cette rencontre entre ces imaginaires à la fois communs et dissemblables est donc née la réécriture, dans un va-et-vient constant entre le 18^{ème} et le 21^{ème} siècles, Boissy, Marivaux et la culture martiniquaise, l'alexandrin et le créole,

³⁴ Karine Bénac, *Demain je pars pour Tlemcen*, Epiderme théâtre, 2018. La pièce est suivie d'un récit de vie, "Chemins d'une contrebandière : femme, beure, chercheuse." Voir également *Télépathie ventrale* suivi de *Au chevet des corps*, Epiderme Funambule, 2018. Ces thématiques ont été également évoqués lors du colloque international interdisciplinaire du 30 août 2018, « DOM et francophonie. Femmes, intellectuelles et artistes d'expression française : origines et constructions identitaires », sous la responsabilité de Karine Bénac-Giroux et Beya Dhraïef, dans le cadre du 18^{ème} congrès du CIRFF, Université Paris Nanterre, 27-31 août 2018, <https://cirff2018.parisnanterre.fr/>.

³⁵ Sur Les Nicholas Brothers voir notamment *Danses noires Blanche Amérique*, CND Editions, p. 25.

³⁶ Voir sur ces questions Nicole Lapierre, *Changer de nom*, Paris, Stock, 1995.

et au-delà cette diversité des langues qui fait écho à l'affirmation de Glissant : "Nous savons que nous écrivons en présence de toutes les langues du monde, même si nous n'en connaissons aucune."³⁷

Comment penser la comédie du 18^e à partir d'un point de vue périphérique : femme, chercheuse, issue de l'immigration et de la colonisation et travaillant aux Antilles ? Par le travail de la juxtaposition : saynètes en créole ou français actuel/ scènes du 18^e, texte du 18^e /contexte antillais du 21^e, étudiants/valets ou esclaves, violence/humour, codes chorégraphiques des danses traditionnelles/parodie. Ce travail de réécriture autour de la "transversalité" ou du "discontinu réel sous le continu apparent de notre histoire" peut également être considéré le fruit du regard d'une femme-métis-poète du 21^{ème} siècle porté sur la dramaturgie de Boissy, puisque pour Glissant, "L'acte poétique est un élément de connaissance du réel".³⁸

Dans tous les cas, mon travail de création s'inscrit dans le désir de faire parler les subalternes : les étudiants, les Antillais, les colonisés, les femmes. Ceci nous renvoie également, dans le contexte martiniquais qui est le nôtre, à la question du public du théâtre de la Martinique, public étudiant notamment, qui peine à aller au théâtre. Les spectateurs de la représentation à Fort-de-France ont été des étudiants, mais également le public des journées d'études dans lesquelles s'inscrivait la représentation ; les amis et parents des comédiens, et quelques artistes. La maman de Malika n'était jamais venue au théâtre. Sa première venue au théâtre a donc été pour voir sa fille jouer ! Un grand nombre des étudiants-spectateurs n'étaient jamais non plus venus assister à une pièce. Il s'agissait donc, pour les comédiens comme pour les spectateurs, d'une histoire d'étudiants qui pensent que "le théâtre n'est pas pour eux" ; qui n'ont jamais joué mais ont toujours rêvé de la scène, et ont pu se l'approprier peu à peu notamment par le biais de la danse. Malika avait cependant réalisé déjà un travail préalable avec notre première création, *Pas de deux et d'ailleurs*, représenté le 14 mars 2015 au Domaine de Fonds-Saint-Jacques. Il s'agissait dans ce duo d'un travail sur les stéréotypes liés aux Antilles : la femme objet, poupée, femme noire/blanche etc. Malika y avait pris la parole dans la discussion finale pour remercier le public d'être "son premier public", public dans lequel n'étaient présents ce jour-là aucuns de ses parents, proches ou lointains. Pouvons-nous ici tisser un fil rouge entre cet état de fait et l'héritage colonial³⁹ ? Notons cependant les

³⁷ Glissant Edouard, *Introduction à une politique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 112.

³⁸ Glissant Edouard, *Traité du Tout-Monde*, NRF, Paris, Gallimard, 1997, p. 187.

³⁹ Julia Prest rappelle l'extrême ségrégation qui sévit dans le public et sur la scène du théâtre du 18^e aux Antilles: "If the theater audience was mixed but, in theory at any rate, strictly segregated, the French colonial stage was

énormes efforts de La Scène Nationale Tropiques Atrium ces dernières années, pour conquérir, avec son chapiteau, les communes les plus éloignées de Fort-de-France⁴⁰ ; et si le public étudiant reste difficile à séduire, la collaboration entre l'Université des Antilles et la Scène Nationale Tropiques Atrium de Fort-de-France laisse bien augurer d'une accoutumance progressive de celle-ci par les étudiants.

Cette dernière remarque nous amène à une citation conclusive, de Glissant toujours, qui rappelle opportunément le lien entre identité individuelle et collective, et combien la question de l'appropriation de l'histoire/Histoire est toujours aussi une question politique : " Se battre contre l'un de l'Histoire, pour la Relation des histoires, c'est peut-être à la fois retrouver son temps vrai et son identité : poser en des termes inédits la question du pouvoir."⁴¹

Résumé

La pièce universitaire, *Histoires de valets*,⁴² réécriture d'une comédie de Louis de Boissy, a été initialement représentée le 31 mai 2017 sur la scène nationale Tropiques Atrium de Fort-de-France, avec cinq comédiens-danseurs-musiciens. Sa version abrégée a ensuite été représentée à l'Université d'Etat de Baton Rouge en février 2018.

Ce travail de recherche-action-crédation s'interroge notamment sur les discriminations raciales et genrées, ce qui amène à questionner un supposé « féminisme » de Boissy ; il puise aussi son inspiration dans la théorie glissantienne de l'histoire, à l'origine de l'expression "faire le tour de l'histoire". Enfin, le "point de vue situé" de la chercheuse-metteuse en scène est bien à l'origine de cette réécriture et au fondement de la rencontre des imaginaires étudiants-comédiens/professeure-metteuse en scène-autrice.

overwhelmingly white, featuring white European and occasionally white creole actors." *Les Veuves creoles, comédie*, edited with an Introduction by Julia Prest, MHRA Critical Texts, 2017, p. 8.

⁴⁰ Le *Georges Dandin* précédemment cité a ainsi été présenté sous le chapiteau au Marin pour la première sortie du chapiteau en novembre 2016.

⁴¹ *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 276.

⁴² *Histoires de valets*, création, d'après *La surprise de la haine* de Boissy (1734), chorégraphies et mise en scène de Karine Bénac-Giroux, avec les étudiants de la Faculté des lettres et sciences humaines de Schœlcher.

Bibliographie

Karine Bénac-Giroux, 'La Surprise de la haine de Boissy : discordance des caractères ou triomphe de la subjectivité féminine ?', *Identités métisses*, ed. Françoise Quillet, (Paris, L'Harmattan, 2011), p. 271-289.

Karine Bénac, *Demain je pars pour Tlemcen*, (Epiderme théâtre, 2018).

Danses noires Blanche Amérique, (CND Editions, 2008).

Stéphanie Bérard *Théâtres des Antilles. Traditions et scènes contemporaines*, (Paris, L'Harmattan, 2009).

Louis de Boissy, *Le triomphe de la haine* (Paris, Prault Père, 1734).

Sylvie Chalaye, 'Peau et incarnation, des impensés politiques de la scène contemporaine', dans 'Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes ?', *Alternatives théâtrales* n°133 (2017), p. 27-32.

Monique Desroches, "Le bèlè comme signature identitaire insulaire", dans 'Aux sources de la musique martiniquaise', *Les Cahiers du patrimoine* n°30, (Collectivité territoriale de Martinique, Octobre-Décembre 2017), p. 52-55.

Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance. La Caraïbe du XVIIe au XIXe siècle* (Paris, L'Harmattan, 1996)

Bernard Gainot, 'Le monde créole blanc', dans *Un monde créole. Vivre aux Antilles au XVIIIe siècle*, Anncik Notter et Erick Noël ed., (La Geste, 2017).

Glissant Edouard, *Introduction à une politique du divers*, (Paris, Gallimard, 1996).

Édouard Glissant, *Le Discours Antillais*, (Gallimard, « Folio Essais », 1997).

Glissant Edouard, *Traité du Tout-Monde*, (NRF, Paris, Gallimard, 1997).

Joëlle Kabile, ‘ « Pourquoi ne partent-elles pas ? » Les obstacles à la sortie de la situation de violence conjugale’, *Pouvoirs dans la Caraïbe. Genre et violences interpersonnelles à la Martinique*, Revue du CRPLC n°17, (L’Harmattan, 2010-2011), p. 161-197.

L’Ile des Esclaves, dans *Marivaux. Théâtre complet*, Henri Coulet et Michel Gilot ed. (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993).

Anthony Mangeon, *Postures postcoloniales*, (Karthala, 2012).

Edmond Mondésir, ‘Le bèlè, fondement d’identité et d’unité culturelle’ dans ‘Aux sources de la musique martiniquaise’, *Les Cahiers du patrimoine* n°30, (Collectivité territoriale de Martinique, Octobre-Décembre 2017), p. 44-50.

Nicole Lapierre, *Changer de nom*, (Paris, Stock, 1995).

Les Veuves creoles, comédie, edited with an Introduction by Julia Prest, (MHRA Critical Texts, 2017).

Sermain Jean-Paul, ‘Le "marivaudage", essai de définition dramaturgique’, dans *Coulisses* n°34, 2006, p. 107-122

Filmographie

Karine Bénac-Giroux, *Pas de deux et d’ailleurs* (Sainte-Marie, Domaine de Fonds Saint-Jacques, 2015) <http://www.manioc.org/fichiers/V15158>

Karine Bénac-Giroux, *Histoires de valets* (Fort-de-France, Scène Nationale Tropiques-Atrium, 2017) <http://www.manioc.org/fichiers/V17130>

Karine Bénac-Giroux, *Histoires de valets*, (Université de Baton-Rouge, LSU, 2018) <http://www.manioc.org/fichiers/V18231>

Karine Bénac-Giroux et Christine Bénavidès (dir.), Journée d’études « Discriminations raciales/genrées dans la danse contemporaine, la danse/théâtre et la performance martiniquaises. », (Campus de Schoelcher-Scène Nationale Tropiques Atrium, 30-31 mai 2017) <http://www.madinin-art.net/discriminations-raciales-et-genrees-dans-la-danse-martiniquaise/>